Ringer

3 1761 09429492 3

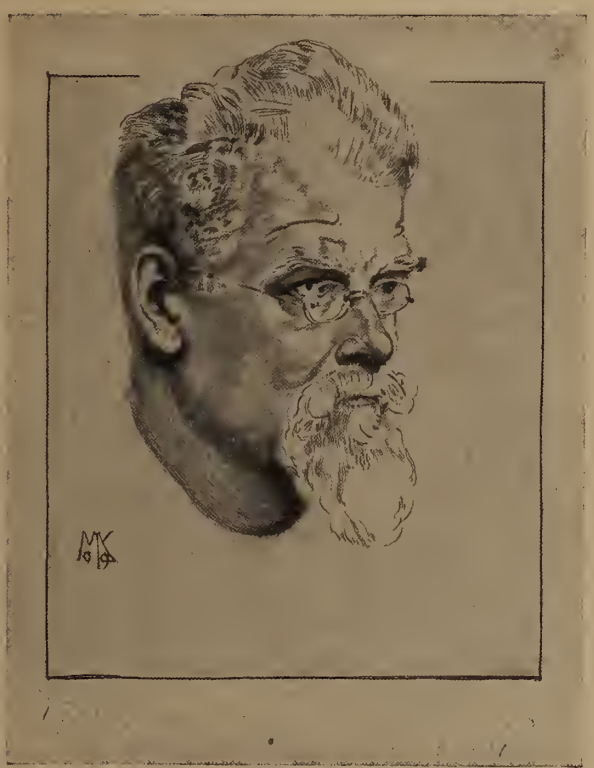
ND
588
K6A4
1916

FINEART

Max Klinger

Sechs farbige Wiedergaben seiner Werke

Mit einer Einführung von Gustav Kirstein



Verlag von Seemann & Co. in Leipzig

UNIVERSITY OF TORONTO
DEPARTMENT OF FINE ART

DEPARTMENT OF FINE ART
LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO

Abb. 1. Entwurf für eine Festkarte. Federzeichnung. 1873

Abb. 2. Landschaft in Plagwitz. Getuschte Federzeichnung. 1874

Max Klinger entstammt einer alten sächsischen Familie. Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts lassen sich die Klinger in dem erzgebirgischen Dorf Leubetha nachweisen; der Ahn scheint um die Wende des 17. Jahrhunderts aus dem Fürstlich Reußischen in das Voigtland eingewandert zu sein. Im 19. Jahrhundert zog die Familie nach Leipzig, wo der Vater des Künstlers ein noch heute blühendes Fabrikgeschäft betrieb.

Der Vater hatte selbst künstlerische Fähigkeiten und Neigungen. Eine vom Sohn lebelang sorgsam aufbewahrte aquarellierte Ansicht des alten Leipzig zeugt davon; mehr vielleicht noch die Freiheit, die er dem Sohne für die Wahl seiner Laufbahn ließ. Eine wundervolle Frau muß die Mutter gewesen sein, eine rechte Künstlermutter, der noch das Glück ward, den Stern ihres Sohnes in vollem Glanze zu sehen. Die Eltern lebten in der damals sehr ländlich gelegenen Vorstadt Plagwitz in geräumigen Verhältnissen. Es waren sieben Kinder da, von denen heute noch vier am Leben sind. Unser Künstler ward als viertes Kind am 18. Februar 1857 geboren.

Klingers Künstlertum offenbart sich mit einer fast blitzartigen Energie und in einem beispiellosen Tempo in dem Augenblick, wo er erwachsen ist. Mit sechzehn Jahren verläßt er das Gymnasium und geht auf die Karlsruher Akademie (Ende 1873). Eine seiner ersten Zeichnungen, vermutlich der Entwurf zur Festkarte einer Akademikerveranstaltung, zeigt in merkwürdiger Weise die eigentümliche Federtechnik des reifen Klinger und für einen kaum Siebzehnjährigen eine erstaunliche Kraft des Ausdrucks seines Vorstellungsbildes (Abb. 1). Aber schon wenige Monate später, zu Hause in den Sommerferien 1874, zeichnet er auf einem Spaziergange eine Plagwitzer Landschaft hin (Abb. 2), voll Luft und Sonne, impressionistisch in der Sparsamkeit der Mittel, Natur und doch mehr als Natur. Der eben Schüler werden will, weiß sich sein Maß schon selbst zu setzen. Sein Genius nimmt ihn an die Hand.

Abb. 3 Um 1878

Bald wird die Karlsruher mit der Berliner Akademie vertauscht. Die privaten Skizzenbücher, die sogenannten „Protokolle", füllen sich nach des Tages Pensum mit den Feder-Spielen einer übersinnlich sinnlichen Phantasie, die genährt ist durch den frühzeitigen Drang nach Bildung und Erkenntnis. Manch Blättchen aus diesen ersten Berliner Jahren hat sich noch erhalten (Abb. 4 und 5), eines davon schon eine barocke Vision „Vom Tode", haarfein hingeschrieben, mit meisterlicher Ausdrucksfähigkeit des Striches. Bemerkenswert, aus derselben Zeit, auch der Ansatz zu einem Liebeszyklus, graziös, jugendlich und unbekümmert (Abb. 3 ist eines von drei zusammengehörigen Blättern).

Schon in dieser ersten Blüte gibt es keine Perioden mehr, die sich aus der Entwicklung herauspräparieren ließen, kein Nacheinander der großen Werke: zehn umfassende Radierungszyklen, die Wandmalereien der Villa Albers, das gewaltige Parisurteil, die Grundlagen zur Kreuzigung und zum Beethoven und viele Einzelblätter und Gemälde sind in dem Jahrzehnt von 1876 bis 1886 entstanden; die plötzlich entsiegelte Schöpferkraft produziert unaufhörlich, um sich der inneren Fülle zu entlasten.

Zunächst in Federzeichnungen, die bald zyklischen Charakter annehmen; darunter die Variationen zum Thema Christus, die Paraphrase über den Fund eines Handschuh, und jene Blätter, deren Auswahl, in Radierungen umgesetzt, das kostbare Opus I, die Radierten Skizzen, hergab. Auch der Handschuh hat einige Jahre später seine radierte Fassung erhalten; und so ist denn die Legende entstanden, Klingers Radierungen seien eigentlich durch die Kupferplatte vervielfältigte Federzeichnungen. Das trifft aber höchstens auf die allerersten Opera zu und auch auf diese nur zum Teil. Aus den vorhandenen Entwürfen läßt sich schon für manches Blatt aus Opus II das Gegenteil beweisen (die einst im Pan reproduzierte dreiteilige Zeichnung ist eine spätere Kopie nach der Radierung), und die hier wiedergegebene groß und frei hingesetzte getuschte Studie zum Bergsturz aus den Intermezzi (Opus IV) hat wahrlich nichts von gebundener Vorzeichnung an sich; zu einem der reichsten Blätter dieses Opus IV kenne ich sogar die unmittelbare Skizze für die Kupferplatte — eine nur für den Künstler verständliche hieroglyphische Andeutung seiner Absichten. Klinger ist eben der geborene Radierer.

Auch die Fabel, daß seine frühesten Arbeiten bewußt unter dem Einfluß Goyas standen, ist durch einen kürzlich auf einer Versteigerung zum Vorschein gekommenen alten Brief Klingers als irrig erwiesen. Er hatte damals noch gar nichts von Goya gewußt.

Abb. 4. Der Tod schreibt seine Memoiren. 1876

Abb. 5. Auf der Straße. 1876

Abb. 6. Erste Fassung des Bergsturzes für die „Intermezzi"
Getuschte Federzeichnung. 1879

Abb. 7 und 8. Erstes Blatt aus „Eine Liebe“ Entwurf und Ausführung

Will man Klingers Griffelkunst in ihrem schöpferischen Werden und im Zenit ihrer technischen Meisterschaft genießen, so bietet hierfür die bedeutendste Möglichkeit das Hauptwerk seiner mittleren Mannesjahre: Opus X, Eine Liebe, das ihn von 1880—1893 beschäftigte. Wie kein anderes spiegelt es in edelster Form, in zwingender Kraft des Ausdrucks und mit feurigem Temperament vorgetragen, das innere Erleben des Künstlers wider. Kein Radierungszyklus zeigt soviel „Zustände“ wie Eine Liebe, läßt so klar die künstlerische Arbeit in ihrer Entwicklung beobachten. Fast jedes Blatt ist gestaltet, umgestaltet und neugestaltet worden.

Schon aus dieser Andeutung, die hier mit einigen Abbildungsbeispielen belegt wird (Abb. 7—12), mag der Leser erkennen, daß das Sammeln sogenannter Zustandsdrucke durchaus kein Sport graphischer Fexe ist, sondern daß hier Quellen für das Verständnis der künstlerischen Absichten erschlossen werden, deren Spuren in dem fertigen Werk vielfach beseitigt sind. Dazu kommt noch, daß diese während der Arbeit vom Künstler zur eigenen Kontrolle genommenen Probedrucke sich auch durch eine eigentümliche Frische, Zartheit und Kraft auszuzeichnen pflegen, und daß dies alles in besonders hohem Grade von den Zustands- und Probedrucken Klingerscher Radierungen gilt. Denn Klinger hat von früher Jugend an eine große Vorliebe für das Technische gehabt. Ein schönes Papier ergötzte sein Auge, und er hat immer besonders edele alte Papiere zu sammeln gesucht. Bei jedem Probedruck stand er neben der Druckerpresse. Gute Drucke pflegte er sofort noch auf dem nassen Papier mit der

Abb. 9—12: Das letzte Blatt aus „Eine Liebe". Entstehung der Radierung, gezeigt an vier Zustandsdrucken.

Unterschrift zu versehen, unbefriedigende sofort zu vernichten. Darum gibt es, mit Ausnahme der in Auflagen immer weiter gedruckten wohlfeilen Zyklen und ein paar unbeschränkt gedruckten Platten, überhaupt keine minderwertigen Abzüge von Klingers Graphik.

Abb. 13

Kehren wir nun wieder zum Gang der Lebensreise des Künstlers zurück. Der Berliner Aufenthalt währte mit Unterbrechung bis 1879. Dann folgte ein kurzer Aufenthalt in Brüssel und dann ein Jahr in München. Dort schuf Klinger die entzückenden Radierungen zu Amor und Psyche, die als kleines Prachtwerk bei Theo Ströfer in Nürnberg erschienen — heute ein allbegehrtes Buch, damals ein kapitaler Fehlschlag für den Verleger. Kein Wunder, daß zwei andere in München geplante Werke: eine illustrierte Ausgabe des zweiten Teiles Faust und ein in Gemeinschaft mit Richard Voß beabsichtigtes Werk „Campagna" nicht zur Ausführung gekommen sind. Von der Campagna hat sich noch eine Ideenskizze erhalten (Abb. 15) und vom Faust der sehr bedeutende Entwurf zum Titelblatt (Abb. 14). Die Parzen-Szene im oberen Giebelfeld gehört zum Besten und Reifsten, was Klinger in seiner ersten Epoche geschaffen hat. Merkwürdig ist auch die einzige noch erhaltene Illustration: Ein Mephisto, von einem etwas trockenen Holzschneider, der vermutlich noch nicht an Klingers Strich gewöhnt war, in Holz geschnitten (Abb. 13).

Von München ging Klinger wieder nach Berlin zurück. Er war nun ein fertiger Künstler; sein Ruf begann sich zu verbreiten und die Berliner Gesellschaft suchte seinen Anschluß. Wie er wohl etwa damals ausgesehen haben mag, ein schöner geschmeidiger junger Mann, mit geschmackvoller Eleganz gekleidet, so schildern ihn seine Berliner Freunde und so zeigt er sich uns selbst auf dem zweiten Blatt des Handschuh. In

Abb. 14

Abb. 15

Gesellschaften war er, nach dem Bericht eben dieser Freunde, ein stiller besinnlicher Beobachter, im fröhlichen Kreise offen und heiter.

Da lernte nun Klinger einen jungen Juristen, Dr. Albers, kennen, der sich in dem Vorort Steglitz eine Villa gebaut hatte; und der Freund faßte den Plan, daß Klinger den Hauptraum dieser Villa mit Wandgemälden schmücken solle. Diese Ausmalung der Villa Albers ist Klingers erste Verwirklichung seiner Idee von der Raumkunst. Leider können wir uns heute nur aus den in der Berliner Nationalgalerie und Hamburger Kunsthalle verstreuten Einzelstücken (manches ist ganz verloren gegangen) mit Hilfe von Photographien den Eindruck vorstellen. Denn schon nach kurzer Zeit geriet die Villa durch Feuchtigkeit in Verfall; sie wurde abgebrochen, die Malerei herausgenommen und achtlos behandelt. In den unteren Feldern waren grandiose Naturstimmungen, Landschaftscharaktere hingemalt; oben zog sich um den ganzen Raum ein Fries göttlich-heiterer Meeresszenen. Sogar die Türen bekamen ihr Teil ab: in jeder Füllung saß eine reizende Improvisation.

In jener Zeit, in der Klinger von einer außerordentlichen inneren Heiterkeit erfüllt gewesen zu sein scheint, schuf er auch, an einen früheren kleinen Randeinfall auf einer Festkarte anknüpfend, ein Ölbild, das lange Jahre die schönste Zier der Sammlung Lippert in Magdeburg war: den kranzwerfenden Jüngling (das Bild wird gewöhnlich „Der Abend" genannt, und wir geben es hier in einer getreuen farbigen Wiedergabe). Wie ein Sinnbild Klingerscher Kunst mutet es uns an. Rhythmisch befeuerte, rhythmisch gebändigte Phantasie. Und welche Seelensituation muß der junge Künstler gehabt haben, der so kühn den Kranz nach seinem Glück warf ...

„Und daß ewig das Gedächtnis
Solchen Glücks, nimm sein Vermächtnis,
Nimm den Kranz hier mit hinauf:
Wirf ihn höher, ferner, weiter,
Stürm' empor die Himmelsleiter,
Häng' ihn an den Sternen auf!"

Abb. 16. Kreidezeichnung auf farbigem Papier
Studie zum Christus im Olymp. 1893

Abb. 17. Erste Idee zum Parisurteil. Federzeichnung. 1883

Auf Klingers Lebensreise beginnt nun eine sehr wichtige Etappe: Paris 1883—1886. An das Gestalt gewordene Parisurteil legt Klinger die ausführende Hand. Es ist sehr wahrscheinlich und wird durch die Datierung von Studienblättern bekräftigt, daß ihm schon damals der umspannende Plan, das „was die Welt im Innersten zusammenhält" in drei großen Monumentalgemälden zu verkörpern, klar vorgeschwebt hat. Diese drei Gemälde haben sich dann in den nächsten zehn Jahren von 1886 bis 1896 vollendet: das Parisurteil, die Kreuzigung und Christus im Olymp.

Die Bilder haben mannigfache Schicksale gehabt, die uns heute nach drei Jahrzehnten schon kaum mehr verständlich erscheinen. Zunächst lachte man das Parisurteil in München und Berlin aus. Die Kreuzigung wurde verlästert und erregte Zorn. Dann kam ein kunstbegeisterter Wiener Architekt, Alexander Hummel, erwarb das Parisurteil und die Kreuzigung und sicherte sich auch den Christus im Olymp, und zwar nur aus dem edelen Streben, daß diese drei von Klinger als Einheit gedachten Werke sich nicht zerstreuen und an eine würdige Stätte kommen sollten. Er erbot sich deshalb, derjenigen Galerie, die zwei der Bilder käuflich übernehmen würde, das dritte zu schenken; vorausgesetzt, daß für die drei Werke ein eigener Saal nach den genauen Angaben Klingers eingerichtet würde. Und diese Forderung hat Hummel tatsächlich nicht erreicht! Kein deutsches Museum war damals dafür zu bekommen; schließlich hat man in Wien den Christus im Olymp für die Staatsgalerie gekauft, ließ sich das Parisurteil dazu schenken, versprach jenen Saal zu bauen, wobei dann Hummel die Stiftung des dritten Bildes, der Kreuzigung, die er in seine Villa in Triest gebracht hatte, in Aussicht stellte ... aber die Verwirklichung stieß trotz besten Willens der Beteiligten auf Schwierigkeiten. Die beiden Bilder stehen in der Wiener Staatsgalerie in einer keineswegs idealen Aufstellung. 1916 erwarb dann, nach Hummels Tod, das Leipziger Museum mit Hilfe von Freunden das dritte Bild, die Kreuzigung.

In Paris hat dann Klinger die „Blaue Stunde“ gemalt (später in Rom vollendet), heute dem Leipziger Museum gehörend. Will man dem Bild, dessen künstlerisches Problem in dem Kampf von Licht und Luft liegt, eine Deutung geben, so könnte man sie wohl in den drei Stadien des „Schauens“ finden.

In Paris beginnt Klingers Wendung zum bildhauerischen Schaffen, das in seinem späteren Leben einen immer breiteren Raum einnimmt. Die erste Modellidee zu seinem bedeutendsten plastischen Werke, dem Beethoven, ist in den Pariser Jahren entstanden. Auch die Studien zur Salome wurzeln in Paris. Aber das sind alles noch plastische Versprechen; noch äußert sich in diesen Jahren der Genius nur in der Sprache der Malerei und Griffelkunst. Die gewaltige Arbeit am Parisurteil muß erst fertiggestellt werden und die zu immer wieder neuen Fassungen drängenden Blätter von Eine Liebe müssen endlich ihre letzte Form empfangen. Das alles und vielerlei einzelnes wird in Berlin abgeschlossen, wo Klinger die Jahre von 1886—1888 zum dritten und letzten Mal sich ansässig macht.

Abb. 18. Entwurf zu der Radierung „Schiffbruch“ in Vom Tode I
Abb. 19 (nebenstehend). Studie zu der Radierung „Elend“ in Vom Tode II

Und jetzt kommt die zweite große Epoche: Klinger geht nach Rom. Überwunden ist die Zeit der Feder-Spiele und der Kränze-Würfe; aus der sinnlich beschwingten Welt seiner Jugend tritt ein Mann und ein Meister vor neue ernste Aufgaben, deren Keime sich in ihm schon von Anfang her geregt hatten. Dieser Zeit der letzten Reife war keine Stimmung so gemäß, wie Italiens Sonne und Roms große Vergangenheit. Die beiden Zyklen Vom Tode, die Beweinung Christi (Pieta), die Kreuzigung, der Beethoven und schließlich — als siegreiche Befreiung von dieser Welt des Leidens und der inneren Spannung — die Brahmsphantasie, sind die leuchtenden Fanale eines neuen Lebens.

Klinger, der „Musik hat in ihm selbst", hat wundersam und tiefergreifend den Ausdruck für Beethovens Genius und himmlische Sendung mit jenen Darstellungen der erschütterndsten Szenen aus dem Leben Christi verstrickt. Gerade die Kreuzigung, die Beweinung und der Beethoven, so verschieden ihre Ausdrucksmittel sind, wirken doch für den, der tiefer sieht, als eine Einheit. Die Schöpferkraft des Meisters hatte ihre höchste Höhe erreicht.

Solche überraschende Meisterschaft spricht sich auch in den in Rom geschaffenen größten Radierzyklen aus: der Brahmsphantasie und Vom Tode I. und II. Teil (wofür die Studien freilich teilweise lange zurückliegen; zwei davon geben unsere Abbildungen 18 und 19). Der Zyklus Vom Tode II enthält Klingers berühmteste Radierungen: „Tote Mutter" und „An die Schönheit".

Auch die Brahmsphantasie brachte Klinger, als er 1893 Rom verließ und sich endgültig wieder in der Heimatstadt Leipzig ansiedelte, noch nicht ganz fertig mit. Im Frühjahr 1894 konnte das Werk in einer einmaligen Auflage von 150 Exemplaren, sehr sorgfältig unter den Augen des Künstlers gedruckt, herausgegeben werden. Interessant ist, daß Klingers Verehrung für Brahms bis in seine Jugend zurückgeht; schon sein Opus I wollte er Brahms widmen, stieß aber bei dem Verleger auf Bedenken.

Die Brahmsphantasie errang — als erstes aller Klingerschen Opera — sofort einen großen, begeisterten Erfolg und hat, selbst bei den Krittlern Klingers, eine unverminderte dauernde Lobpreisung genossen. Es ist sein populärstes und auch wirklich bedeutendstes Radierwerk.

1894 beginnt eine vollständige Wendung der öffentlichen Schätzung Klingers. Seine Zeit war gekommen. Die große Ausstellung aller seiner bis dahin geschaffenen Werke, die in Dresden und Leipzig (wo Klinger von je eifrige Freunde und Verfechter hatte) im Frühjahr 1894 gezeigt wurde, öffnete plötzlich den Kunstfreunden die Augen; so entstand der noch immer wachsende Kreis der Klinger-Verehrer und der Klinger-Sammler.

Klinger baute sich ein geräumiges und praktisches Atelier und Wohnhaus, wieder draußen in Plagwitz, wenige Schritte von dem Hause seiner Eltern, auch wieder inmitten eines prächtigen Gartens. Dort hat er den Christus im Olymp vollendet und von dort aus die vielen Werke der Großplastik hinausgehen lassen, der sich Klinger von nun an hauptsächlich zuwendet. Von 1896 bis 1906 schafft er vornehmlich als Bildhauer. Dann überrascht er die Welt noch einmal mit einem großen Monumentalgemälde: dem Wandbild für die Aula der Leipziger Universität, einem Werk von mehr als 20 Meter Länge, das die ganze Klingersche Gestalten- und Landschaftswelt von neuem traumhaft aufsteigen läßt.

Die Radiertechnik beschränkt sich in diesem Zeitabschnitt im Wesentlichen auf größere und kleinere Gelegenheitsblätter und Exlibris. In vielen dieser kleinen Bücherzeichen, die Klinger mit ganz besonderer Liebe erfindet und radiert, hat er Leistungen von vollkommen geglückter Geschlossenheit und Noblesse gegeben. Die meisten sind in den Leipziger Jahren entstanden; einige, darunter das ursprünglich als eigenes geplante Exlibris, gehen auf die Pariser Jahre zurück. „Kunst oder Natur, voll reiner Schönheit sei sie nur" ist der mit einem italienischen Vers ausgedrückte Gedanke dieses entzückenden Blättchens, für das sich der ursprüngliche Entwurf noch erhalten hat (Abb. 24). Das Blatt ist dann in der Ausführung von Klinger nicht für ihn selbst, sondern den damals für ihn mit außerordentlicher Hingabe eintretenden Kunsthändler Fritz Gurlitt gearbeitet worden.

Schließlich sollte sich an Klinger das alte Wort von der Rückkehr zur ersten Liebe bestätigen: 1912 kam ihm, durch einen äußeren Anlaß erregt, der Gedanke eines vielgestaltigen phantastisch-dramatischen Märchenspiels, das er mit dem geheimnisvollen Namen „Zelt" benannt hat. In der verhältnismäßig kurzen Zeit von drei Jahren hat Klinger diese Fülle der Gesichte in Form gebracht, meist direkt auf die Kupferplatte nach nur ganz aphoristischen Vornotizen. So ist ein Zyklus von 46 Platten mittleren Formates entstanden, der, neben manchen Alterserscheinungen, auch Züge von frappierender Schönheit, von bestem Klinger, aufblitzen läßt.

* * *

Wir sind am Ende unseres Überblicks über des Meisters Wesen und Wirken angelangt. Der in Klinger Erfahrene wird die Erwähnung einer Fülle von Werken vermissen. Aber gerade er wird zufrieden sein, vor einer „Erschöpfung" und „Besprechung" bewahrt geblieben zu sein. Denn nicht auf dem Papier des Kunstschriftstellers kann man Klingers Werke verstehen und genießen, sondern man soll sich vor die Werke

Abb. 20, Japanerin. Getuschte Federzeichnung. 1912

selbst stellen und sie zu sich sprechen lassen. Eine Veröffentlichung wie die vorliegende hat nur den Zweck, zu solchem Tun anzuregen. Hierfür seien noch kurz einige Hinweise gegeben.

Die Berliner Nationalgalerie besitzt vorzügliche Zeichnungen aus Klingers Jugendzeit, besonders die sehr wichtigen Variationen zum Thema Christus. Ferner ist dort sein Marmorwerk Amphitrite und einige Stücke der Malereien aus der Villa Albers. Im Berliner Kupferstichkabinett ist eine gute, wenn auch nicht gerade gleichmäßig ausgestaltete Klinger-Sammlung. Das Leipziger Museum birgt in einer sehr schönen Aufstellung den Beethoven, die Kassandra, die Salome und einige kleinere plastische Arbeiten, ist also schon um deswillen eine Klingerstätte ersten Ranges. Ferner besitzt das Leipziger Museum die Blaue Stunde und die Kreuzigung. In der Graphischen Sammlung des Leipziger Museums findet man ein vollständiges Klinger-Werk und eine beträchtliche Reihe interessanter Zeichnungen. Wer aber tiefer und mit für die Qualität geschärften Sinnen in Klingers graphisches Werk eindringen will, muß unbedingt die Sammlung des Dresdener Kupferstichkabinetts studieren, die dank der frühzeitigen Vorsorge ihres Direktors die schönste und sorgfältigst gepflegte Sammlung Klingerscher Radierungen und Klingerscher Zeichnungen ist. Die Dresdener Galerie hat dann Klingers wichtiges Gemälde „Die Beweinung Christi" (Pietà) und den anmutigen Freilichtakt „Die Quelle"; das Dresdener Albertinum die Marmorgruppe „Drama". Sehr bedeutend ist neben der Dresdener Sammlung auch der Besitz an Radierungen der Bremer Kunsthalle; sie kam nämlich durch Schenkung zur größten und ältesten privaten Klinger-Sammlung, der des verstorbenen Großkaufmanns H. H. Meier. Dieser Kunstfreund war auf Klinger schon Ende der siebziger Jahre aufmerksam gemacht worden und hatte mit ihm einen förmlichen Pakt geschlossen, wonach Klinger von jedem Blatt, möglichst sogar von jedem Zustandsdruck ein Exemplar für Meier zurücklegte. Diese Meiersche Sammlung also befindet sich heute in der Bremer Kunsthalle. Schließlich muß der Klingerfreund selbstverständlich auch das Parisurteil und den Christus im Olymp in der Wiener Staatsgalerie gesehen haben.

Abb. 21. Entwurf zu einer Tafelkarte für eine Festlichkeit am Sächsischen Hofe. 1882

Abb. 22. Entwurf zu einer Kopfleiste des Zyklus „Epithalamia". 1904

Das sind die wichtigsten Stätten. Im übrigen aber wird man in vielen Museen noch größere oder kleinere Einzelwerke des Meisters finden und wohl in jedem Museum eine mehr oder minder vollständige Sammlung seines graphischen Werkes. An Gelegenheit, zu den Quellen zu gelangen, fehlt es also nicht.

Es gibt auch eine Reihe ganz vorzüglicher Privatsammlungen. Wer aber alte Probe- oder Zustandsdrucke oder Erstausgaben der Zyklen oder gar frühe Handzeichnungen im Kunsthandel erhascht hat, gibt sie kaum wieder her, und so ist nach und nach in den letzten Jahren Klinger auf dem Kunstmarkt ein sehr rarer Artikel geworden. Klingersche Drucke erster Qualität erzielen regelmäßig die weitaus höchsten Preise unter den Arbeiten deutscher Graphiker.

Den Meister selbst haben diese Dinge ganz kalt gelassen. Er schuf, wo er umfeiert war, ebenso ohne Nebengedanken an Erfolg und Stimme des Publikums, wie in jungen Tagen.

Bis ihm im Oktober 1919 der jähe Blitz eines Schlagflusses das Werkzeug aus der Hand schlug. Neun Monate hat dann seine starke Körperlichkeit mit dem Leiden gerungen. Der schwere, durch Lähmung gefesselte Mann bot den teilnehmenden Freunden die erschütterndsten Momente. Eiserne Energie machte die Hand wieder bildend, und im Sommer 1920 hat er mühsam und arbeitsselig einiges geknetet, was von innerer Heiterkeit zeugt. Dann, am 4. Juli 1920 erlöste ihn ein rascher Tod von aussichtslosem Siechen.

Sein Tod ließ viel alte Bewunderung und jungen Haß aufflammen. Man wollte sein Werk an den Werken einer neuen Zeit messen und Parallelen ziehen, statt seine eigenen Maßstäbe zu suchen.

Diesen Vergleichungsästhetikern, die bei jedem großen Künstler nach gewissen Eigenschaften eines anderen großen Künstlers seufzen: denen also wollen wir zum Schluß noch ein Verslein ins Stammbuch schreiben, das ihnen Goethe gedichtet hat:

„Wie aber kann sich Hans van Eyck
Mit Phidias nur messen?"
Ihr müßt, so lehr' ich, alsogleich
Einen um den andern vergessen.

Denn wärt ihr stets bei Einer geblieben,
Wie könntet ihr noch immer lieben?
Das ist die Kunst, das ist die Welt,
Daß eins ums andere gefällt.

Abb. 23. Gewandstudie. Große Kreidezeichnung. 1912

Verzeichnis der farbigen Tafeln

1
Die Quelle. (Staatliche Gemäldegalerie, Dresden)

2
Abend. (Ehem. Sammlung Lippert, Magdeburg)

3
Gesandtschaft. (Sammlung v. Seidlitz, Dresden)

4
Die blaue Stunde. (Museum der bildenden Künste, Leipzig)

5
Die Kreuzigung. (Museum der bildenden Künste, Leipzig)

6
Beethoven. (Museum der bild. Künste, Leipzig)

Auf dem Umschlag abgebildet:
Salome
(Museum, Leipzig)

Abb. 24. Entwurf zu einem Exlibris. Federzeichnung. 1883

Abb. 25. Ausschnitt aus einer scherzhaften Federzeichnung. 1876

MAX KLINGER